

le portiQue

## Le Portique

Revue de philosophie et de sciences humaines

Cahier 3 2005

---

# Le cinéma comme on le parle : conversation ordinaire et expertise du spectateur

Laurent Kasprowicz

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/749>

ISSN : 1777-5280

### Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

### Référence électronique

Laurent Kasprowicz, « Le cinéma comme on le parle : », *Le Portique* [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 3 2005, mis en ligne le 15 avril 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/749>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Le cinéma comme on le parle :

conversation ordinaire et expertise du spectateur

Laurent Kasprowicz

---

## 1- Du choix de la conversation cinéma comme objet de recherche

- 1 La conversation sur le cinéma est ordinairement le moyen de partager le plaisir procuré par le film, à travers la production d'un jugement, plus ou moins développé. L'évaluation de la qualité du film (ou, si l'on préfère, son expertise) ne se réduit, en effet, ni à sa seule épreuve directe, dans la salle, ni à la critique professionnelle, fut-elle écrite. La conversation cinéma est, après tout, l'occasion « normale » du jugement sur les films. Celle-ci est, dans la vie de tous les jours comme d'un point de vue historique, d'abord, orale, et, de ce point de vue, inséparable de la culture cinématographique. Le recoupement des observations doit, dès lors, répondre à l'exigence de rendre compte notamment de l'expertise dans sa durée qui intègre des éléments internes mais également externes au film telles que la situation dans laquelle prend place le jugement porté sur l'oeuvre. L'expertise, en effet, ressemble à une procédure, une suite de « tests en situation » que lui font passer les spectateurs qui débute avant la projection des films : bande-annonce et bouche-à-oreille en tête mais qui ne s'arrête pas à celle-ci<sup>1</sup>. Or, l'observation rapporte qu'on ne parle pas cinéma uniquement pour faire valoir nos goûts ou pour discuter de la qualité de tel ou tel film<sup>2</sup>. La discussion sur les films poursuit des objectifs bien plus pratiques dont l'évaluation de leur qualité n'est qu'une composante ou une conséquence éventuelle. Comme le rappelle L. Allard (2000), « *si on veut définir le cadre conceptuel d'une esthétique de la culture de masse il ne suffit pas de considérer le rôle actif du public dans le mécanisme de la signification, il faut aussi montrer la place que les productions de la culture de masse occupent dans la vie de chacun d'entre nous* ». C'est à cette tâche que l'observation des discussions ci-dessous entend participer.

### 1.1-Cadre épistémologique

- 2 L'étude pionnière réalisée par Katz et Lazarsfeld (1955) et qui consistait à déterminer l'impact de l'influence personnelle sur les femmes par rapport à celui des médias, au niveau de la décision, portait déjà sur quatre domaines différents (affaires publiques, marketing, mode et cinéma). Elle ouvrait la voie, ainsi, à la prise en compte par le sociologue, des conversations. Ce n'est donc pas seulement les chiffres de fréquentation

des films projetés qui peuvent nous renseigner sur les jugements des spectateurs, mais les conversations qui sont tenues à leurs propos. La situation de la réception, comme celle de l'exposition, sont donc à relativiser notamment par ces conversations qui prennent place avant et après celle-ci. L'observation et le traitement des verbalisations comme des prolongements discursifs externes de la réception a récemment, dans le domaine du cinéma déjà été abordé par L. Allard (1994) et dans la télévision par D. Boullier (2003)<sup>3</sup>. Ce travail qui se concentre sur « *la télévision telle qu'on la parle* »<sup>4</sup> a sans doute beaucoup compté dans mon approche ethnographique et combinatoire du jugement du spectateur. Comme la télévision, le cinéma fait en effet partie des objets que nous mobilisons *naturellement* au cours de la conversation. Que le film passe à la télévision ou au cinéma, il donne aux personnes l'occasion de se rencontrer sur un terrain commun : « *tu as vu le film hier à la télévision ?* », « *qu'est-ce que tu as fait ce week-end ?* ». Comme le souligne D. Boullier, « *la réception n'a d'existence sociale que sous forme de discours et la recherche sur la réception elle-même ne procède pas autrement. Ce sont ces discours qu'il faut prendre au sérieux, non pour qu'ils nous disent ce qui s'est passé « dans la tête des gens » durant leur exposition au message en question mais pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des activités de compte-rendu en tant que tel, qui sont la réception elle-même et non la trace autre phénomène* » (2003, p. 15).

## 1.2- Méthodologie

- 3 Mon enquête qui s'inscrit dans un travail de thèse, porte sur les spectateurs du multiplexe de Longwy (54) et combine plusieurs méthodes d'observation (entretiens, forum du site internet du cinéma) dont celle consistant à relever les conversations ordinaires des longoviciens. Les interactions auxquelles j'ai choisi de porter une attention particulière entre 2003 et 2004, ne sont pas anonymes mais fondées sur une interconnaissance personnelle. Les personnes se connaissent et n'ont pas, l'une envers l'autre, un type de hiérarchie qu'imposerait une interaction dans une institution (entreprise, administration...). Elles proviennent pour la plupart du temps de trois terrains : le complexe sportif de la ville, l'IUT où j'y enseigne et le bar café que je fréquente avec des amis. Ma position d'enquêteur n'est pas connue au complexe sportif, où on ne me connaît que comme enseignant en économie. Elle l'est davantage parmi mes étudiants qui connaissent mon objet d'enquête que j'ai présenté ainsi : « *je cherche à savoir comment les gens parlent du cinéma, des films qu'ils ont aimé* ». Les échantillons de conversation ont été relevés<sup>5</sup> retranscrits « après-coup » en respectant le vocabulaire et le style d'énonciation de chacun. De plus, ma fréquentation répétée de ces lieux m'offre un accès facilité d'observations prolongées des discussions. Etant moi-même membre de ces deux communautés, j'ai accès à des informations propres à différents contextes, différents spectateurs. D'autres exemples de discussion sur les films me viennent de ma vie quotidienne à Longwy. Dans un cas comme dans l'autre, mon contact avec les personnes est souvent franc et direct. La pause que j'effectue à 10 heures chaque lundi matin et qui permet une respiration dans un cours de 4 heures constitue, en effet, un moment à part dans cette longue matinée pour les étudiants, qui disposent de 20 minutes (officiellement mais ça déborde souvent), pour boire un café, fumer une cigarette et s'échanger des anecdotes du week-end tout juste achevé. A la salle de sport, je suis connu depuis six ans quand j'ai commencé à relever systématiquement les discussions qui s'y tenaient. Mais au final, la réponse apportée par le corpus réuni permet de répondre à une question plus ambitieuse : pourquoi parle-t-on des films et dans quel but ? Quelle est la fonction pratique de la « discussion cinéma » ?

- 4 Le constat global que je peux faire de cette observation est le rapport pratique au film qui existe et qui dépasse la relation esthétique, et le jeu de l'évaluation qu'elle soit des films ou des autres qui jugent ces mêmes films. La communication autour de la qualité des films est, en effet, certes, le moyen de poursuivre la série de tests infligée au film et débutée bien avant la vision de ce dernier<sup>6</sup>, mais elle est également et surtout un moyen de poursuivre d'autres buts.

## 2- La Dimension pratique de la discussion sur les films

- 5 Le film est un objet pratique dans notre quotidien. Le fait de voir le film non comme un objet esthétique à priori mais comme un objet pratique, autorise son entrée dans le champ de l'anthropologie, dans le but de comprendre son existence, son utilisation et sa circulation (réelle ou imagée). Finalement, la question qui m'intéresse est : « Quand, comment et pourquoi parle-t-on des films ? ». Il apparaît, de par le corpus relevé, que l'évaluation de la qualité des films constitue, à la fois, un prétexte et un produit éventuel de la conversation ordinaire. La conversation sur les films vise d'autres buts en effet, que l'établissement d'une entente sur la qualité des films. Par exemple, la conversation cinéma permettrait de « se parler » (2.1), d'éclairer une situation en cours (2.2), de rendre spectaculaire une conversation en cours (c'est le rôle de la réplique) (2.3), de transmettre et partager un plaisir (2.4), de ré-évaluer un premier jugement (2.5), de comprendre un film (2.6), de se distinguer (2.7), de faire de l'anthropologie (2.8) et d'évoquer sa nostalgie (2.9).

### 2.1- La conversation cinéma permet de « se parler »

- 6 « Parler d'un film pour se parler » comme pour combler un moment de latence dans une conversation est une activité courante. Ce dernier, en effet se prête bien au jeu qui consiste à agrémenter une discussion qui manque, à un moment donné d'entrain. Les médias en sont souvent à l'origine. Lors des repas de famille, par exemple, une bande annonce, une émission qui fait le point sur les sorties cinéma ou l'interview d'un acteur qui passent à la télévision, et c'est toute la conversation qui peut « glisser » autour du thème des acteurs et des films de cinéma. L'exposition aux médias et notamment à la télévision est forte dans le cercle familial ou des amis proches. C'est donc dans ce dernier cas de figure que j'ai pu constater le plus grand nombre de conversations suscitées par la présence de la télévision.
- 7 Situation : Extrait d'une discussion au téléphone avec une amie (Séverine, 27 ans, infirmière)
- 8 Séverine : Qu'est-ce tu regardes à la télé ce soir ? Y a quoi ?
- 9 Moi : Lost...
- 10 Séverine : c'est bien au fait ?
- 11 Moi : oui y a du suspense...c'est bien fait...
- 12 Séverine : Toi qui t'y connais, c'est quand qu'il refait un film le gars qui a fait, tu sais... euh, « le 6ème sens » et « Signes » ?
- 13 Moi : Ah je sais pas...t'aimes bien les films à suspense toi non ?
- 14 Séverine : Ah ouais, là je me suis commandé sur Internet des Hitchcock...sur un site pour pas cher...Lesquels...je sais plus, des films pas chers mais j'ai oublié les titres, c'est pas des connus...y a quoi au ciné en ce moment ?...
- 15 Ici, très vite, le genre « suspense » joue le rôle d'instrument de mesure<sup>7</sup> de la qualité de la série de télévision Lost mais il permet également de poursuivre la discussion sur les films

de cinéma (en établissant notamment un lien avec un réalisateur de films du même genre (qui devient le second instrument de mesure), puis sur l'actualité cinéma du moment (troisième instrument de mesure) etc).

- 16 Parler des films peut-être également la suite logique d'une conversation qui prend pour objet les activités du Week End de chacun qui vient de se terminer.

17 **Situation : Échange durant la pause de mon cours avec Grégory, Sophie, Fanny, Halim [étudiants ou lycéens, âge ? ] .**

18 Sophie : « je suis allé voir le dernier Spielberg » !

19 Moi : c'était bien ?

20 Sophie : «Oui, super...enfin, tu vois que c'est quand même Spielberg qui fait le truc...quoi ! ».

21 Fanny : « ouais enfin, c'est toujours pareil...gros effets spéciaux etc. Moi, ça me dit rien ! »

Halim : «sinon y a quoi de bien en ce moment à part Spielberg ? »

- 22 Ici, le nom Steven Spielberg est utilisé comme instrument de mesure par Sophie pour signifier que le film est de qualité « puisqu'il est fait par Steven Spielberg » et n'estime pas devoir argumenter davantage pour le signifier et pour être comprise par les autres. Tout se passe donc ici comme si, ici, le corps permet également de tester la qualité de films qu'on n'a pas vu. En effet, les spectateurs participant à une discussion n'ont pas forcément tous vus le film sur lequel pourtant, ils n'hésitent pas parfois à donner leur avis. « Les cinéphiles savent tout ce qu'il faut savoir des films qu'ils n'ont pas vus » (P. Bourdieu, 1979, p. 72). Sophie fait appel ici à la mémoire laissée par les films de Spielberg en eux, pour laisser imaginer à ses auditeurs la qualité du dernier film en question. Ce qui n'empêchera pas la discussion autour « des films du moment » de se poursuivre ici encore.

2.2- La conversation sur les films permet d'éclairer une situation en cours

- 23 L'un des participants mobilise ici un film pour sa capacité à illustrer le sujet de la discussion ou la grandeur de la situation présente.

24 **Situation : Discussion prend place autour d'un verre dans un café avec des amis ( Ryad, 25 ans, vendeur dans une entreprise de software, Baptiste 25 ans, étudiant à Nancy en quoi ? ).**

25 **Contexte : Jérôme (au chômage avec un BTS) vient de nous apprendre que son amie l'a quitté pour un des ses meilleurs amis**

26 Jérôme : de toute manière, les filles ça fout la pagaille entre les mecs t'as beau dire...

27 Ryad : ouais y a qu'à regarder la guerre de Troie, j'ai vu le film, ben tu te rends compte que tout est parti d'une histoire de bonne femme à qui tu peux pas faire confiance...c'est toujours pareil...et là ça avait fait des milliers de morts !

28 Baptiste : ben ouais ben tu peux pas leur faire confiance...mais dans le film, elle part avec l'ennemi là elle part avec l'ami c'est pire !

- 29 Loin d'être uniquement une attitude d'intellectuels du champ des Cultural Studies, tenter de regarder la société et donc le monde dans lequel on vit grâce aux films, semble être un réflexe bien connu et expérimenté par chacun. Avant d'être un critère d'évaluation de la qualité des films (L. Jullier, 2002), la fonction d'édification a, semble-t-il ici, avant tout, des avantages pratiques dont les films historiques ou sociologiques n'ont pas le monopôle. H. R. Jauss faisait remarquer à propos de l'oeuvre littéraire qu'elle était reçue et jugée non seulement par un arrière plan d'autres formes artistiques mais « aussi par

*rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne* » orientant du même coup sa vision du monde et son comportement. Cette idée que la production d'images matérielles nous en apprend sur le monde est également présente chez E. H. Gombrich<sup>8</sup> (1996) au sujet des nouveaux styles en peinture mais tout se passe comme si les films de divertissement avaient également cette capacité. C. Geertz (1973) souligne, à ce propos, que l'entertainment offre indirectement un moyen d'explorer, d'expérimenter des positions difficiles de la vie. Loin d'être uniquement une attitude d'intellectuels des Cultural Studies, utiliser le cinéma comme reflet de la société dans laquelle on vit grâce aux films, semble être un réflexe bien connu et expérimenté par chacun. Ici encore, avant d'être un critère d'évaluation de la qualité des films (L. Jullier, 2002), la puissance d'édification des films a, avant tout, des avantages pratiques telles que celle de permettre la discussion ordinaire. Les spectateurs parviennent à faire des conversations certes un support de construction de leur opinion sur les films mais également sur le monde et sur eux-mêmes de par les occasions de vivre des choses inédites grâce aux films et aux discussions à leur propos. Cette porosité entre vie réelle et vie sur l'écran garantit la multiplication des tests d'acceptabilité de ce qui est donné à voir sur l'écran.

- 30 Enfin, cette aptitude ne se limite pas, à l'expérience directe des films car il est bien connu qu'il n'est pas nécessaire de voir les films pour en parler. L'expérience d'un autre spectateur, qui raconte le film peut suffire. En s'imaginant ce que l'autre a vu sur l'écran, le spectateur vit le film et sa trame à travers le corps de l'autre. Vivre, par procuration, une situation racontée par quelqu'un d'autre et qui m'émeut par ailleurs, est habituel, et le cinéma multiplie non seulement l'occurrence de cette situation mais également la diversité des événements que le spectateur peut vivre de cette manière. C'est dire si l'apprentissage qu'il permet de la vie dans sa diversité est grand. Le film permet, à son contact, d'expérimenter des événements et donc de me tester, mais il permet, sans l'avoir vu et ce, ne serait-ce qu'en discutant avec quelqu'un qui l'a vu, de les vivre également.

### 2.3- La réplique et la scène culte pour rendre spectaculaire une conversation en cours

- 31 La discussion permet la relecture collective en différé du film. Elle permet à des plaisirs cinématographiques passés, d'abord vécus séparément d'être revécus, réactualisés grâce à l'interprétation de l'autre à laquelle donne accès l'échange. Elle permet la mise en commun de souvenirs ou d'impressions déposées dans la mémoire des uns et des autres par des scènes cultes par exemple et qui n'ont laissé que peu de monde indifférent. Il y a un plaisir manifeste à revivre et à découvrir ensemble des grandes scènes des films qu'on a aimé et qui ont laissé une trace sur notre corps. Il y a également une joie manifeste à trouver dans le corps de l'autre des traces identiques aux siennes inscrites par le même film. Le plaisir d'entendre des anecdotes, des souvenirs ou des répliques évoqués par un autre corps que le sien provoque chez le spectateur la satisfaction de constater que l'autre partage un plaisir identique. J'ai pu constater lors d'un repas entre amis cet effet de la réplique.
- 32 **Situation : Assis à la terrasse d'un café avec des amis, je tente de m'adresser à l'un d'eux.** Visiblement perdu dans ses pensées, il reste confus lorsqu'il s'aperçoit de son manque d'attention à la conversation. Il se reprend vite avec un : « you're talking to me ? », imitant le R. de Niro de Taxi Driver et provoquant l'hilarité générale.
- 33 Situation : A l'IUT, à la pause. Sophie Halim Arnaud, moi et Fanny ; Les films discutés : La beuze, Les bronzés.
- 34 Moi : Qui c'est qui a été voir la Beuze ?

- 35 Sophie moi j'y suis allée...
- 36 Fanny : *alors t'as aimé ?*
- 37 Sophie : *oui ça va...bon des fois c'est un peu lourd...*
- 38 Halim fait autorité lorsqu'il parle à ses collègues de classe, il a une voix forte. Il a un franc parlé qui décourage toute réplique chez ses camarades : *vous allez pas me dire que vous aimez bien ça ? Franchement mais c'est de la m...c'est pour les ados...c'est pas du cinéma ça...c'est même pas drôle...pfff. Quand je vois ce qu'ils passent maintenant...laisse tomber...La semaine dernière ils ont joué les bronzés sur je ne sais plus quelle chaîne, ça c'est drôle, c'est bien fait, tu vois que les gars, ils touchent leur bille et quand tu rigoles, c'est pas du rire forcé...*
- 39 Puis dans un Brouhaha, Arnaud haut de 1m98 mime la scène où Michel Blanc sort de la mer nu avec les algues en guise de cache-sexe. La scène provoque un éclat de rire généralisé.
- 40 Halim : *ouais franchement quand le film il commence et que je vois sa tête, je suis mort de rire...*
- 41 Arnaud : *les bronzés font du ski !...*
- 42 Tout le monde : *ah ouais...génial...*
- 43 Halim : *je pourrais le regarder des dizaines de fois, je m'en lasserais pas...*
- 44 Fanny : *« moi je préfère le premier...y a que des scènes terribles... »*
- 45 Halim : *attends dans le deux aussi...je suis désolé...mais il y a que des scènes canons...Dans le chalet là quand ils sont invités à boire le truc là...je sais plus ce que c'est ...l'alcool avec le crapaud dedans ...*
- 46 Fanny : *Ah oui...quand Clavier dit « bonne chance ! » dans le chalet à la fin...*
- 47 J-M. Leveratto (2006) voit, dans l'étude de la réplique, inséparable, au cinéma de la scène culte, dont le modèle est, en France, la scène de Drôle de drame, « Bizarre, vous avez dit bizarre... », un biais privilégié pour comprendre le sens pratique de la culture artistique. Objets du monde social, manifestés dans la conversation ordinaire, leur existence montre l'appropriation qui est faite, par le spectateur, des films à travers l'échange ordinaire : *« la citation d'une réplique de cinéma est souvent pratiquée, par exemple, par les individus pour le plaisir qu'elle apporte l'irruption dans l'échange verbal d'une référence à une action que tous ceux qui participent à la conversation garde en mémoire. Elle n'est pas seulement, (...) une chose qui vient illustrer ce qui est dit, mais une dimension de l'art de la conversation, en tant qu'elle constitue, à sa manière, un théâtre. En ce sens, l'échange de critiques ordinaires à propos des films et qui fait suite à l'échange artistique avec l'œuvre, n'est pas que la réalisation d'une complicité physique préexistante, d'une satisfaction jouée d'avance. (...) L'échange artistique est réellement un échange, et pas seulement une forme de négociation secrète ou de guerre froide. Une transmission réelle s'opère à travers les conversations, comme le montre le fait que la réplique devient, avec le temps, un lieu commun indépendant de la possession d'un savoir de spécialistes<sup>9</sup> ».*
- 48 Cette appropriation ordinaire des films que constitue la réplique, véritable « à propos », est, à la fois, prétexte et produit de l'échange autorise l'analogie avec le clin d'œil<sup>10</sup>. Au final, cette utilisation de la réplique remplirait trois fonctions :
- 49 1- Elle servirait à « comprendre » la situation présente grâce à une action passée supposée connue de tous, ici fictive.
- 50 2- Elle soulignerait notre appartenance à un même monde commun.
- 51 3- Elle serait également le moyen de flatter l'égo et d'attirer la sympathie d'autrui en lui signifiant qu'il fait partie d'une communauté de connaisseurs<sup>11</sup> quelque soit sa taille<sup>12</sup>.



## 2.4- La conversation permet de transmettre et partager un plaisir

- 52 La discussion sur la qualité des films est permise par le corps, en tant qu'il est un acteur culturel. « Vas-Y ! Va le voir tu verras c'est génial...tu verras tu vas aimer ! ». Le plaisir pris lors de la séance de cinéma entraîne celui de le faire partager. C'est que J-M. Leveratto nomme dans le cas du plaisir littéraire la sociabilité inspirée.

« Dans cette forme de sociabilité, le vif plaisir pris à l'expérience de la lecture et son objectivation — au travers de la répétition qui permet de reconnaître la consistance technique du plaisir ressenti, et de l'attacher à un certain genre de fabrication littéraire — motive l'individu à transmettre ce plaisir. Le livre fait faire des choses à la personne à laquelle il a plu, la conduit à sortir de son foyer et à faire sortir le livre du foyer pour l'échanger avec d'autres livres équivalents. L'échange de jugements sur le livre, la discussion sur les qualités des livres échangés, fait exister un réseau d'échange qui constitue pour chacun un moyen d'accroître son expérience d'un genre, de l'entretenir, et d'améliorer son expertise »<sup>13</sup>.

## 2.5- La conversation permet de ré-évaluer un premier jugement

- 53 La discussion peut faire naître de « nouveaux plis », non remarqués lors de la vision du film. Pour reprendre la terminologie de C. Bessy et F. ChateauReynaud (1995), tout se passe comme si les plis et les repères mobilisés lors de la première prise n'avaient pas laissé au spectateur le sentiment d'une expertise aboutie. Il semble que le spectateur doute, qu'il n'est pas sûr de ses goûts. La discussion permet de modifier ses prises, d'enlever le doute consciemment ou non. Par exemple, j'ai relevé deux discussions qui permettent aux spectateurs qui s'y sont engagés de mieux comprendre le film d'une part et de l'authentifier, c'est-à-dire de le situer dans un réseau d'autre part. C'est ainsi que le plaisir pris lors d'un film peut devenir indirect et que la discussion permet d'adopter une attitude réflexive, un retour sur soi, par rapport à une première émotion, à une première évaluation. En ce sens, s'il existe bien des critères pour évaluer la qualité d'un film, il semble qu'ils agissent à tout moment et qu'il faut relativiser le poids de la première impression. Dans l'exemple qui suit, Omar, par exemple, reconnaît avoir mal « compris » un film en lui ayant prêté une fausse intention. « Je n'avais pas du tout apprécié le film de Renny Harlin « Deep Blue Sea » quand il était sorti au cinéma. Quelques années après, je suis retombé dessus par hasard à la télé et je l'ai trouvé hyper drôle ! La première fois, je l'avais jugé par rapport aux « Dents de la mer » et je m'étais dit, c'est de la sous-merde. Et puis des copains m'avaient dit que le film les avait fait marrer. Moi j'avais pas vu ça comme ça...Mais quand tu le vois au second degré, avec un regard neutre, c'est vrai, tu l'apprécies ! Depuis je l'ai revu 4 ou 5 fois ». (Omar, 30 ans, professeur d'Histoire Géographie à Longwy).

## 2.6- La conversation permet de comprendre un film 1-Avoir plaisir à saisir le sens du film

- 54 Une discussion, tenue par deux membres du club sportif, à propos de la fin de Matrix Reloaded (suite de Matrix) et qui avait pour but tout simplement de comprendre le film est révélatrice du caractère pratique de la discussion sur la construction de l'expertise.
- 55 **Situation :** La scène se passe au bar de la salle de sport : Eric, (45 ans, au chômage depuis la fermeture de l'usine Daewoo, grand consommateur de films sur support DVD ou DivX<sup>14</sup>) qu'il emprunte à d'autres membres du club notamment. Il ne va que rarement au cinéma, « pour les grands films, seulement ». Lorsque je surprends la conversation, il est assis avec Jacques le directeur du complexe sportif et qui a sensiblement le même âge. Ils sont allés voir tous deux le film Matrix reloaded la veille ou l'avant-veille.
- 56 Eric : Moi j'ai pas trop aimé...j'ai pas compris pourquoi, à la fin, il arrive à stopper les pieuvres mécaniques parce que là il est dans le vrai monde normalement il pourrait pas...



- 57 Jacques : *Mais justement ça pose la question : est-ce qu'ils sont vraiment dans le vrai monde... ?*
- 58 Eric : *Comment ça...*
- 59 Jacques : *Ben si l'architecte, il l'a dit...zion, c'est aussi une création de la matrice...*
- 60 Eric : *Tu veux dire que tout est dans la matrice alors ?*
- 61 Jacques : *Ben ouais...de toute façon, on comprendra dans le 3...moi, c'est ce que j'aime dans les films, quand ils sont faits avec des pistes !*
- 62 Jacques évoque ici la qualité de ce genre de films dont l'intrigue n'est pas donnée à priori au spectateur, l'obligeant à une réflexion intellectuelle pour comprendre les relations entre les personnages, les scènes etc. D'un point de vue historique, les scénarios des films se sont complexifiés. De plus en plus, l'intrigue est l'objet de multiples jeux de pistes qui n'existaient pas auparavant. Les cas de *Memento* où le film est « monté à l'envers » ou de *21 grammes*, *Magnolia* ou plus récemment *Sin City*, qui croisent et décroisent des histoires parallèles dont il faut retrouver le lien, pour rendre l'ensemble cohérent, rendent bien compte de cette évolution récente qui ne fait que traduire, en fait, la prise en compte par les cinéastes, de l'amélioration de la capacité d'expertise et de l'exigence croissante du spectateur ordinaire.
- 2) Situer le film dans un réseau
- 63 Situation : Il est de coutume de s'arrêter au bar de la salle de sport pour y boire un verre après l'entraînement avant de quitter l'établissement. Je suis attablé avec Daniel, quand Fabien entre dans le complexe.
- 64 Daniel : c'est à cette heure si que tu viens ? (nous sommes dimanche, il est 17h 30 et le complexe ferme à 18 h)
- 65 Fabien (29 ans, concessionnaire voitures) : J'étais au cinéma. J'ai été voir le dernier Roland Emmerich !
- 66 Daniel (32 ans, ouvrier) : C'est qui ça ?
- 67 Moi : C'est celui qui a fait Indépendance Day, Godzilla...et alors ?
- 68 Fabien : ben ça va...c'est bien, c'est impressionnant mais bon c'est toujours les mêmes grosses ficelles...la petite histoire dans la grande histoire...Un peu comme dans Armageddon, Indépendance Day...
- 69 Daniel : Ca pour ça ils sont forts...
- 70 Ici l'expertise vise à resituer l'objet dans le processus de production auquel il appartient pour mieux l'authentifier. Pour Bessy et Châteaureynaud, authentifier, c'est également « inscrire l'objet dans une collection » (1995, p.242). Pour les films, les comparaisons se font, le plus souvent, de films à films, de cinéastes à cinéastes ou d'acteurs à acteurs, comme dans les exemples qui suivent.
- 2.7- La conversation sur les films permet de se distinguer
- 71 **Situation (salle de sport)** : Fabien dit (29 ans, concessionnaire voitures) : je suis allé au cinéma. J'ai été voir le dernier Klapisch !
- 72 Dans cet exemple, il est à noter que Fabien fait comme si le fait que nous connaissons le nom du réalisateur, allait de soi. Or, nous ne nous connaissons pas depuis longtemps, et rien ne suppose que moi, ou Daniel ne soyons des amoureux du cinéma. Une autre manière de se distinguer peut consister dans la démonstration faite aux autres, de sa supériorité manifeste dans sa capacité d'expertise et dans la raillerie du goût des autres. Dans l'exemple qui suit, c'est sans doute moins une manière de se distinguer en mettant à

distance, les autres, que de jouer, non sans humour, avec ce lieu commun de la sociologie : « les goûts classent ».

73 Situation : Au complexe sportif, je discute avec Isabelle (40 ans, comptable banque). Je sais qu'elle va régulièrement au cinéma, je lui demande ce qu'elle est récemment allée voir.

74 Isabelle : Je suis allé voir Brice de Nice.

75 René (45 ans, serveur du bar) surprend notre conversation et ne se gêne pas, comme à son habitude, pour railler Isabelle : « purée mais tu vas voir de ces daubes toi ! ».

76 Isabelle : « J'aime bien aller au cinéma, laisser mon cerveau à la maison, venir voir une daube, comme tu dis, ça te dérange ! » (rires).

77 René : non moi je dis ça, c'est pour toi...

78 Ce dernier exemple témoigne de ce que Richard Hoggart appelle l'« attention oblique » dans sa recherche sur la culture des classes populaires, *The Uses of Literacy*, improprement traduit en français sous le titre *La culture du pauvre* (R. Hoggart, 1957, tr. fr. 1970). Comme le souligne Jean-Claude Passeron, l'attention oblique témoigne de la compétence du consommateur ordinaire, à l'encontre de ceux qui en font une victime du consumérisme, interprété à contre sens comme une attitude de consommation pathologique et irréfléchie, alors que le terme, à l'origine, désigne justement la mobilisation des consommateurs pour contrôler la qualité de leur consommation. Ce que dit Passeron, en s'inspirant d'Hoggart, s'applique parfaitement au geste du spectateur capable de domestiquer sa consommation, et agissant en connaissance de cause, c'est-à-dire parfaitement conscient des limites techniques et esthétiques de certains films qu'il consomme pour se détendre. Ce geste, en effet, « sous l'apparence d'une disponibilité bon enfant, accueillante au sensationnalisme de la presse populaire, ouverte sans y regarder de près à la consommation des infra-littératures et des images diffusées en série, prêtant une attention souriante et sceptique aux propagandes politiques » recouvre en réalité « une attitude qui consiste à “savoir en prendre et en laisser”, une forme de réception qui trouve dans un acquiescement peu engagé à l'écoute le moyen de ne pas s'en laisser compter par le message. » (J.-C. Passeron, 1994 p. 289).

## 2.8- La conversation sur les films permet de faire de l'anthropologie

79 La méthode d'enquête expérimentée par J-Y Trépos<sup>15</sup> nous renseigne sur ce que j'appelle l'anthropologie ordinaire qui est à l'œuvre dès que nous cherchons à savoir ce que le film évoque ou suscite chez un proche ou un ami. Prendre appui sur l'objet film pour tenter de comprendre son congénère, n'est pas qu'un réflexe propre à l'anthropologue. L'anthropologie, en tant que « *questionnement moral sur l'identité d'autrui* » (J. Copans, p. 12, 2002) consiste pour quiconque le souhaite à se saisir de n'importe quel objet pour interroger autrui sur les effets que l'objet a sur lui.

80 Situation : En sortant, un livre à la main, d'une librairie de Longwy, je rencontre Jean-Pierre (45 ans, cadre dans la banque) :

81 J-Pierre : Qu'est-ce tu lis ?

82 Moi : Non, je viens de m'acheter « la guerre des mondes »

83 J-Pierre : Ah tu veux lire le livre pour comparer avec le film ?

84 Moi : Oui, c'est ça...

## 2.9- Le film permet d'évoquer sa nostalgie

85 Evoquer avec nostalgie des films que l'on a aimé, c'est dans le cas de la sortie cinéma, dire « j'y étais ». Cela rappelle non seulement que le film n'est qu'une composante du spectacle, composante dans laquelle, il faut inclure la situation, c'est-à-dire la séance (volet 1), mais également, que le souvenir des émotions vécues lors de cette séance sert d'instrument de mesure de la qualité du film longtemps après.

86 **Situation : Dans la salle de sport, Hamid (42 ans, conducteur de bus) s'arrête devant un poster de Bruce Lee tout juste mis au mur.**

Hamid : « Je me souviens : mon frère m'avait emmené au Palace (ancien cinéma à Longwy) quand j'avais 14 ans pour voir *Opération Dragon*. C'était la folie, fallait voir ça...à peine sortit du film, on s'était tous inscrit au karaté ! Rien que d'en parler j'en ai encore des frissons...ça c'est du cinéma ! Mais c'est toute une époque aussi faut dire ! A l'époque, il y avait encore le Palace à Longwy-Bas (cinéma), c'était avant qu'il ferme ! ».

Conclusion : Le film, un objet pratique

87 Evaluer un film n'est pas aussi central que je le supposais au départ. Contrairement, semble-t-il, aux discussions sur les forums d'internet<sup>16</sup> où on ne se connaît pas et qui offrent un terrain plus favorable à la dispute, la situation de face à face interdit « de se fâcher pour un film ». Dès lors, ces conversations sur les films semblent davantage donner aux spectateurs, l'occasion de parler d'eux, de ce qui les interpelle, de passer du temps, d'éprouver ensemble, et de comprendre le monde dans lequel ils vivent. L'observation de discussions, en même temps qu'elle permet de neutraliser le rôle du sociologue révèle la construction d'une relation sociale avec autrui qui se noue par l'intermédiaire de l'objet spectaculaire, qu'est le film et notamment, nous l'avons vu, des répliques qui signalent notre appartenance « à un même monde ». De ce fait, « l'échange social entre les spectateurs dont l'œuvre d'art est à la fois le prétexte et le produit, ne consiste pas qu'à parler de l'art, mais du « monde vécu » dans lequel il s'inscrit » (J-M. Leveratto 2006, p.5). Le film apparaît en effet, comme étant la fois un moteur affectif, un vecteur de plaisir esthétique, et un outil cognitif, un moyen pratique de connaissance et de culture de soi et des autres. Dès lors, ces échanges à propos des films, même s'ils répondent à des logiques de situation, ont une incidence sur l'évaluation faite de la qualité des films.

88 Ces conversations et leurs motifs témoignent avant tout de l'existence d'une *pulsion d'échange*, notion que j'emprunte à C. Ruby (p. 8-21, 2002) dans le cas de l'Art contemporain et qui ce qui désigne ce qui se passe vient spontanément et naturellement l'envie de communiquer sur l'expérience après chaque séance. Pulsion d'échange qui peut se limiter à des échanges de grimaces, on se concentre sur le corps de son voisin et notamment sa moue, ses yeux, son sourire...pour mesurer l'efficacité qu'a eu le film sur lui. Les premiers regards, l'expression des visages traduisent le niveau de satisfaction et ils sont spontanément mobilisés dans ces premiers échanges. Comme l'artiste qui cherche un témoin à ses créations, le spectateur cherche également un témoin du bien fondé de son jugement. Pour J. Caune, « une part de la communication interpersonnelle passe par le regard, et l'objet visé par le regard est le corps de l'autre » (p.54, 1997). J'ai longtemps été circonspect devant l'absence, dans ces discussions, de réelle volonté d'évaluer la qualité des films de la part des spectateurs. Tout se passe en effet comme si on discute des films pour bien d'autres raisons que pour établir ou faire valoir un jugement ou exercer une quelconque violence sur les autres. Ce que nous nommons avec L. Jullier, critères d'évaluation (2002) ou avec F. Montebello des instruments de mesure (2002) de la qualité des films semblent aussi bien constituer des instruments visant la discussion. On y trouve les titres de film, les cinéastes, le nombre d'entrée en salles, le genre etc. Mon enquête

montre que ces manières d'évaluer les œuvres, ces « prises » en quelque sorte, n'en sont pas moins des moyens de communiquer à leur propos. Dès lors, prendre au sérieux la conversation ordinaire éclaire la compréhension de la multiplication, au fil du temps, de ces « prises » comme autant de moyens d'engager des conversations. On comprend mieux l'importance que le spectateur accorde au titre de film (il doit être mémorisable et réutilisable dans la conversation<sup>17</sup>), au fait qu'il ait du succès ou non (« va-t-il être en mesure d'en parler avec autrui ? »)<sup>18</sup>. Ainsi, on comprend mieux la supériorité du film en terme de préférence par rapport aux autres arts : les prises qu'ils suscite sont plus nombreuses par exemple que pour le roman ne serait-ce que parce que le personnage est interprété par un acteur, ce qui multiplie d'autant les occasions de parler du film.

- 89 La durée de vie d'un film, et son rang parmi les chefs d'œuvre du cinéma, tiendrait moins à sa vocation à délivrer un message<sup>19</sup> qu'à celle de faire parler de lui<sup>20</sup> de par les multiples prises qu'il offre à la conversation<sup>21</sup>. Dès lors, les critères d'évaluation (L. Jullier, 2002) et les instruments de mesure (F. Montebello, 2000) n'appartiennent ni aux films, ni aux spectateurs. Ils résulteraient de cette capacité des films à s'insérer, de manière pratique, dans le jeu des conversations ordinaires. J. Habermas<sup>22</sup> rappelait à propos du « *changement qui affecte le statut de l'expérience esthétique lorsqu'elle ne s'exprime plus au premier chef dans des jugements de goût* » que « *dès lors qu'elle est utilisée pour explorer une situation historique de la vie, dès lors qu'on la met en relation avec des problèmes de l'existence, elle entre dans un jeu de langage qui n'est plus celui de la critique esthétique. Alors l'expérience esthétique ne se contente pas de renouveler les interprétations des besoins à la lumière desquels nous percevons le monde ; elle intervient aussi dans les démarches cognitives et dans les attentes normatives et change la façon dont ces différents moments renvoient les uns aux autres* ». C'est dire si la qualité de cette expertise se trouve renouvelée et sans cesse remise en cause par cette porosité. En effet, c'est bien cet exercice ordinaire et continu qu'est l'évaluation de la qualité des films sous ses formes les plus pratiques, qui est nécessaire au spectateur dans sa vie quotidienne. Il n'y a donc pas lieu de craindre un dépérissement de cette capacité d'expertise tant que cette porosité existe puisque, par réciprocité, c'est la qualité et la pertinence de sa propre évaluation que le spectateur juge aussi et fait examiner par les autres spectateurs.
- 90 L. Jullier souligne, à ce propos, un fait essentiel : « *la plupart du temps, ce ne sont pas les éléments internes à l'œuvre qui font barrage (tous les spectateurs d'Astérix et Obélix sont susceptibles d'apprécier Ozu, dont les films loués par les experts professionnels regorgent d'universaux narratifs, et inversement), mais des éléments externes. Avec qui un spectateur de « Voyage à Tokyo » dont les amis, collègues et parents sont allés voir Astérix en parlera-t-il ?* »<sup>23</sup> (2002, p.240). Or, le fait de parler d'un film ne s'explique pas uniquement par la promotion qui entoure les films si on considère, comme cette enquête le montre, combien la réplique, la scène culte<sup>24</sup> ou la capacité d'un film à faire écho à des problèmes quotidiens, expliquent son immersion dans la conversation.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

- Allard L. (1994), « L'espace public esthétique et les amateurs, l'exemple du cinéma privé » Thèse de doctorat », Université Sorbonne Nouvelle Paris III.
- Allard L. (2000), « Cinéphiles, à vos claviers ! » in Réseaux «Réception, public et cinéma », n°99, Hermès.
- Bessy C. et Chateaufreynaud F. (1995), « Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception. » Paris, Métailié.
- Boullier D. (2003), « La télévision telle qu'on la parle. Trois études ethnométhodologiques », Champs visuels, Hermes.
- Bourdieu P. (1979), « La distinction. Critique sociale du jugement », Paris, Minuit.
- Caune J. (1997), « Esthétique de la communication », Que sais-je, Presses Universitaires de France.
- Copans J. (2002), « L'enquête ethnologique de terrain », 128, Nathan, 1ère édition, 1999.
- C. Geertz, (1973), "The Interpretation of Cultures" (New York, Basic Books,
- Gombrich E. H. (1996), « Art and illusion » A study in the psychology of pictorial representation (1ère éd. 1960), Londres, Phaidon Press Limited).
- Habermas J. (1987), « Théorie de l'agir communicationnel », Paris, Fayard, 2 vol.
- Heinich N. (2001), « La sociologie de l'Art », Repères, La découverte, Paris.
- Hoggart R. (1970), « La culture du pauvre », Paris, Les éditions de minuit, Le sens commun.
- Jauss H.-R. (1978), « Pour une esthétique de la réception » : Gallimard, traduit en français par Claude Maillard.
- Jullier L. (2002), « Qu'est-ce qu'un bon film? », Paris, La Dispute.
- Katz E. et Lazarsfeld P.-F. (1955), "Personal influence", New York, Free Press.
- Leveratto, J.-M. (2006), « La culture du plaisir artistique. Une introduction à l'anthropologie du spectacle », à paraître.
- Montebello F., (2000), « Le spectateur comme expert », intervention à la deuxième édition de l'EASS (The European Audiovisual SeminarS), Turin-Villa
- Passeron J.-C. (1994). « Littérature et sociologie : retour sur Richard Hoggart », in P.-M. Menger & J.-C. Passeron (eds), L'Art de la recherche. Paris, La Documentation française.
- Ruby C. (2002) « Esthétique des interférences » in « A quoi oeuvre l'Art ? » in « Esthétique et Espace Public », Les Cahiers Espace-temps n°78-79.
- Communications :
- J-Y Trépos (2005) : « Prises de vues, La photographie comme technique d'enquête sociologique », Communication lors de l'Université d'été, Erase, Metz, Août 2005.
- J-M Leveratto, « La culture du plaisir littéraire : les femmes, le web, le roman », Communications au colloque de Rethymnon, Internet et sociabilité littéraire, mai 2004.

## NOTES

1. Ces expériences n'étant jamais vraiment solitaires puisqu'on recherche toujours un témoin même imaginaire.

2. J-M. Guy (2003) « *Tout le monde ou presque aime à parler cinéma, non seulement pour dire son goût et d'une certaine façon se positionner par rapport à son interlocuteur, mais surtout parce que le cinéma semble se confondre avec la vie* ».
3. Ce dernier, dans une observation de trois milieux professionnels (pendant les temps de rencontre telles que le déjeuner, la machine à café etc.,) a pris au sérieux ces moments d'échange entre gens ordinaires sur la télévision.
4. L'ethnométhodologie sert de cadre épistémologique au relevé de ces conversations télé et l'auteur insiste sur « *l'imbrication des mondes vécus et des media rend impossible une véritable réflexivité de la société sur ces media* » (2003, p.16).
5. J'ai parfois suscité ces discussions à partir de : « *quelqu'un est allé au cinéma ce week-end ?* », « *quelqu'un a vu le dernier Spielberg ?* ». Je pense que ceci n'enlève rien au caractère naturel de ces discussions puisque le propre du cinéma tout comme le « *propre de l'art est qu'il fait beaucoup parler (...)* » (N. Heinich 2001, p. 99) et que ces questions sont ordinaires.
6. Je pense bien sûr aux tests qui consistent pour le spectateur à regarder les bandes annonces, des extraits télévisés mais encore à la lecture ou à l'écoute des critiques professionnelles comme de celles de ses proches.
7. Pour F. Montebello (Turin) « *un instrument de mesure est un jugement stabilisé qui permet plus facilement l'accord sur le film (accord du spectateur avec lui-même et avec les autres spectateurs) et facilite ainsi à la fois son identification et son évaluation, c'est-à-dire son expertise. La stabilité du jugement est le produit de son efficacité. Il a déjà été éprouvé dans d'autres circonstances par des personnes qualifiées* ».
8. « *Quelle qu'ait été la résistance initiale aux peintures impressionnistes, le premier choc dissipé, les gens ont appris à les lire. Et ayant appris ce langage, ils allèrent dans les champs et les bois, ou regardèrent, par leur fenêtre, les boulevards de Paris, et trouvèrent à leur grand plaisir que le monde visible pouvait après tout être vu dans les termes de ces taches claires et de ces petits coups de peinture. La transposition fonctionna. Les impressionnistes leur avaient appris, non, en effet, à voir la nature avec un œil innocent, mais à explorer une alternative inattendue, qui se révéla plus appropriées à certaines expériences que d'autres peintures antérieures. Les artistes convainquirent les amateurs d'art si profondément que le bon mot 'la nature imite l'art' devint commun. Comme Oscar Wilde disait, il n'y avait pas de brouillard à Londres avant que Whistler ne l'ait peint.* » (Gombrich, 1996, p.275)
9. La diffusion de la réplique au sein du public est la forme ordinaire de la construction de la légende d'un film. L'anecdote suivante permet de vérifier comment la réplique, en tant que mise en scène de la conversation, a contribué à la célébration de ce film à répliques qu'est *To be or not to be* : « *Carole Lombard exigea d'être placée en tête du générique (devant Jack Benny, l'acteur principal chargé de la tirade qui donne son titre au film) arguant à son partenaire : "Tu as déjà toutes les bonnes répliques !"* » N.T. Binh et Christian Viviani, Lubitsch, Paris, Rivages, 1991, p. 255.
10. On voit bien dès lors comment celle-ci sert l'analyse de la réception des films comme étant une technique du corps au sens de M. Mauss.
11. Ce « geste » peut attirer, sur lui, le scepticisme dès lors qu'il peut servir autant à rassembler qu'à exclure.
12. Le fait que la réplique ait été récemment utilisée, non sans humour, par des cinéastes tels que F. Ozon ou A. Jaoui (voire les citations musicales de *8 femmes*, et *On connaît la chanson* ») atteste de ce pouvoir du spectateur sur les films. Ce dernier, lorsqu'il regarde ces films se sent ainsi complice de l'auteur mais aussi des autres spectateurs présents, qui rient tout comme lui.

13. J-M Leveratto, « *La culture du plaisir littéraire : les femmes, le web, le roman* », Communications au colloque de Rethymnon, Internet et sociabilité littéraire, mai 2004.
  14. *Supports visibles sur ordinateur et maintenant sur TV à partir d'un lecteur DVD adapté.*
  15. Jean-Yves Trépos, « La photographie comme technique d'enquête », conférence au séminaire d'études doctorales, Université de Metz, Août 2005.
  16. Ce constat résulte de l'observation et de la comparaison de ces discussions avec celles tenues sur l'espace vote et critiques du site d'Utopolis Longwy.
  17. L'idée est la suivante : « un titre de film imprononçable, trop long, peu mémorisable et c'est la probabilité de parler de ce dernier qui diminue ».
  18. Elle permettrait en outre de mieux comprendre pourquoi, comme le rappelait P. Sorlin (p. 145), « *la biographie et la vie privée des acteurs nous intéresse et pourquoi on est satisfait quand la biographie se reflète d'une façon ou d'autre dans l'œuvre* ».
  19. Il ne s'agit peut-être là que d'une prise possible sur le film. Dans le cas contraire, il perdrait tout son intérêt dès lors que le message perdrait son sens ou sa pertinence historique et n'intéresserait plus que les historiens.
  20. C'est d'ailleurs la vocation des œuvres d'Art produites dans l'intention de déclencher des conversations pour R. Casarti qui recherche une ontologie de ces derniers.
  21. On comprend mieux ici le fait que certains films soient redécouverts longtemps après leur sortie ou qu'ils rentrent progressivement dans le panthéon du cinéma alors que la critique professionnelle ou l'accueil public les avait d'abord boudé.
  22. J. Habermas, "Théorie de l'agir communicationnel", T.1, Fayard, trad. J.M. Ferry, 1987, p. 964
  23. Mettre sur l'accent sur l'importance de pouvoir communiquer à propos des films qu'on va voir expliquerait par exemple la difficulté pour le cinéma étranger de pénétrer le marché français (noms d'acteurs imprononçables, des acteurs qui se ressemblent et qui ne facilitent pas leur identification et donc la mémorisation et, in fine, l'échange à leur propos).
  24. Non prévus tant lors de la promotion que lors de la conception du film.
- 

## RÉSUMÉS

Selon certains chercheurs, le jugement artistique est « *à la fois un prétexte à l'échange [...] et une fonction de l'échange* » (J.-M. Leveratto, 2006). L'observation montre que les modalités de l'évaluation de la qualité des films — les critères et instruments de mesure de la qualité utilisés par les participants — sont grandement dépendantes de la manière dont les films s'intègrent aux discussions ordinaires. Ces manifestations du jugement des spectateurs en situation doivent être pris au sérieux car le discours sur le film est partie intégrante d'un processus qui débute avant la sortie en salle et qui ne finit pas tant que celui-ci poursuit sa carrière tant sur les écrans que dans les discussions. À travers l'échange en effet, se constitue le rapport pratique et quotidien au cinéma qui garantit, à travers la multiplication des mini-tests de qualité que chacun fait subir aux films dont il parle, la justesse et la souplesse de l'expertise ordinaire du film et le plaisir que procure son partage.



According to some researchers, the artistique judgment is “at the same time a pretext of the exchange (...) and a function of the exchange” (J.-M. Leveratto, 2006). The observation shows that the modalities of evaluation of films qualities – the criterias and measuring instruments of the quality used by the participants – are greatly dependant on the way movies integrate to the ordinary discussions. These demonstrations of judgment of spectators in situation should be taken seriously because the speech on the film is an integral part of a process which begins even before the release in Theaters and which does not finish as much as this one continues its career on the screens but also into ordinary discussions. Indeed through the exchange, the practical and daily report with cinema guarantees, with the multiplication of mini-tests of quality that each one is get films to when he speaks about it, the accuracy and the flexibility of the ordinary film appraise and the pleasure which brings its share.